

## Hirbet al-Mafğar y el enigma del término *al-walīd*

[Hirbet al-Mafğar and the enigma of the term *al-walīd*]

**Pedro MARFIL**

Universidad de Córdoba  
pedromarfil@hotmail.com

**Resumen:** En este artículo estudiamos un motivo con el que pretendemos recalcar que el califa omeya al-Walīd I aparece como un soberano interesado en reelaborar las tradiciones principescas sasánida y bizantina, actuando al propio tiempo como promotor de un lenguaje artístico propio en el seno del nuevo poder árabe islámico.

**Abstract:** Our aim in this article is to study a motif to emphasize the idea that the Umayyad caliph al-Walīd appears like a ruler, who is interested in devising both the Sassanid and the Byzantine court traditions. At the same time, the monarch acts like a promoter of a specific artistic language in the heart of the new Islamic power.

**Palabras clave:** Arte. Omeyas. Bizancio. Persia sasánida.

**Key words:** Art. Umayyads. Byzantium. Sasanid Persia.



El yacimiento arqueológico conocido como Hirbet al-Mafğar es un palacio de época omeya ubicado en el Valle del Jordán, en las cercanías de Jericó. Es un complejo arquitectónico amurallado que comprende tres zonas principales, la mezquita, el palacio y la sala de música.<sup>1</sup> En este conjunto palaciego encontramos

---

<sup>1</sup> Su acceso está flanqueado por torres semicirculares. En la crestería de sus muros se utilizan merlones dentados de tradición sasánida. En el muro sur de la mezquita se abre un mihrab conformado por un nicho cóncavo. La edificación destaca por el empleo de la fábrica de sillería, y la decoración de mosaicos y estucos labrados. Como bibliografía básica sobre el yacimiento pueden consultarse los siguientes trabajos: R. HAMILTON, *Khirbat al-Mafjar. An Arabian Mansion in the Jordan Valley* (Oxford, 1959); R. ETTINGHAUSEN, *From Byzantium to Sassanian Iran and the*

uno de los mejores ejemplos de lenguaje decorativo elaborado durante el califato omeya de Damasco.<sup>2</sup>

En el yacimiento destacan, por su gran interés, los elementos arquitectónicos relacionados directamente con la puesta en escena del poder del califa, el cual se nos muestra como el receptor de tradiciones sasánidas y bizantinas. Y de entre todos los espacios del yacimiento destaca la “sala de música”, conocida tradicionalmente por la historiografía como “el baño”.

Un ejemplo de “arquitectura del poder” es el que podemos encontrar en el pequeño espacio cuadrangular absidado del ángulo noroeste de la “sala de música”, identificado por Hamilton con la cámara suntuosa denominada en los textos como “bahw”.<sup>3</sup> Ewert ha apuntado que el mosaico que decora el suelo del ábside de esta pequeña estancia, con posible interpretación como árbol cósmico, cobraría su pleno sentido con la presencia física del califa.<sup>4</sup> Relaciona, además, este valor simbólico con la representación escultórica del soberano parado encima de dos leones situada al exterior del pórtico de acceso. Esta escultura, de acuerdo con Ewert, serviría de anuncio de su presencia física en el interior.<sup>5</sup>

En nuestra opinión esta representación figurada del califa también puede tener una relación directa con la presencia de esculturas de reyes sasánidas en pórticos de acceso a edificios públicos, como es el caso del busto en relieve labrado en estuco del rey Shāpūr II (309-379 d. C.), procedente del pórtico del santuario de Anahita en Hajiabad.<sup>6</sup> La influencia sasánida es notable y se manifiesta, además, en el hecho de que el califa esté situado sobre dos leones y una posible corona.<sup>7</sup>

---

*Islamic World* (Leiden, 1972), pp.17-65; A. PETERSEN, *Dictionary of Islamic Architecture* (London, New York, 1996), pp.147-149; M. ROSEN-AYALON, *Islamic Art and Archaeology of Palestine* (California, 2006), pp. 46-52.

<sup>2</sup> Un ejemplo significativo de esta iconografía la encontramos en la Gran Mezquita Omeya de Damasco, F. B. FLOOD, *The Great Mosque of Damascus. Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture* (Leiden, Boston, Köln, 2001).

<sup>3</sup> R. HAMILTON, *Walid and his Friends, an Umayyad Tragedy. Oxford Studies in Islamic Art*, VI (Oxford, 1988), p.38.

<sup>4</sup> Una descripción pormenorizada de este mosaico puede verse en: R. HAMILTON, *Khirbat al-Majjar*, pp.337-339.

<sup>5</sup> C. EWERT, “Precursores de Madinat al-Zahrá. Los palacios omeyas y abbasíes de Oriente y su ceremonial áulico”, *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā’* 3 (1994), pp.123-163.

<sup>6</sup> M. AZARNOUSH, *The Sasanian Manor House at Hajiabad, Iran. Mesopotamia, III* (Florenia, 1994), p.68.

<sup>7</sup> Nos limitamos a apuntar esta influencia sasánida debido a que la profundización en el tema escaparía a la extensión de esta nota.

Según Ettinghausen este gran espacio abovedado correspondería a una sala del trono, que a su vez serviría como lugar de banquetes. Tal interpretación está basada en el hecho de que en el eje de la sala se abre un nicho, en el que colgaba una cadena de piedra, de la cual posiblemente pendería una corona.<sup>8</sup>

El excavador del yacimiento, y principal conocedor del mismo, Hamilton, ha demostrado que este gran espacio correspondía a una sala de música, de acuerdo con las cualidades acústicas de ésta, así como por las noticias transmitidas en los textos de la época.<sup>9</sup> En ella habría un lugar destinado a la entronización del soberano, que coincidiría en parte, con la interpretación de Ettinghausen, aunque Hamilton niega que pendiera una corona de la cadena de piedra, ya que lo que cuelga es una piedra sin labrar. Según Hamilton en esa piedra que colgaba sobre el trono se refleja la ruptura con la representación del poder por medio de la corona pendiente, lo cual sería un gesto simbólico por parte del califa.

Creemos que la hipótesis de Ettinghausen es la más acertada, ya que el hecho de que se conserve como último eslabón de la cadena una piedra sin labrar no impide que esta pieza sirviese de anclaje a una corona metálica. Por lo que, en nuestra opinión, el califa se mostraba ante sus visitantes cubierto por una pesada corona colgante en la que posiblemente se mostraban los símbolos reales y sagrados de la tradición preislámica como forma de legitimación de la dinastía.

En la exedra o nicho absidado encontramos que la pavimentación de mosaico presenta un enorme interés, pues en ella los elementos principales se resaltan por medio de un marco decorativo formado por diseños geométricos secundarios. Se trata de los dos elementos más importantes de toda la pavimentación de la sala de música, que ocupan el lugar principal.

---

<sup>8</sup> R. ETTINGHAUSEN, *From Byzantium to Sassanian Iran*, p.17. La tradición de las coronas colgantes sobre el trono se remonta a los reyes sasánidas, cuyo ejemplo paradigmático es el de Cosroes. De enorme trascendencia es la relación entre las coronas y sus símbolos sagrados, y su paso a la arquitectura. En el caso de los merlones dentados representan a los dioses Ahura Mazda y Anahita, y como símbolo profiláctico aparecen como crestería almenada en accesos y circundando el perímetro de edificios públicos y religiosos. En monedas sasánidas en las que se representa al rey coronado destaca también la presencia de coronas con merlones dentados, tal es el caso de algunas piezas acuñadas por Shāpūr I (241-272 d. C.). Según M. Alram el uso de estos merlones dentados en las coronas se relaciona con atributos propios de los dioses Ahura Mazda y Anahita. La corona de rayos sería propia del dios del sol Mitra, M. ALRAM, "El arte en el Imperio Sasánida", en *7000 años de arte persa. Obras maestras del Museo Nacional de Irán* (Barcelona, 2003), p. 255.

<sup>9</sup> R. HAMILTON, *Walid and his Friends*.

El primero de los motivos del mosaico del nicho absidado es un rosetón que ocupa el centro del nicho, el cual se halla enmarcado por un semicírculo concéntrico al trazado del ábside. Este motivo tiene una clara analogía con el rosetón existente en la fachada, asociado a la representación escultórica del califa, ubicándose debajo de éste y entre los leones. La singularidad de su situación confirma su importancia. Según Ewert, este motivo puede estar relacionado con su interpretación como símbolo del poder califal como corona mística.

En nuestra opinión, este símbolo, situado a los pies de la estatua del califa y a los pies del trono en el mosaico, podría tratarse de la corona de rayos del dios Mitra. Su interpretación podría ser doble, por un lado como legitimación de la dinastía omeya hundiéndose sus raíces en la tradición sasánida, y por otro en la primacía del califa y el islam sobre los dioses antiguos. Nos inclinamos por la primera interpretación, ya que el califa se rodea de toda una simbología de raíces sasánidas, cuyo más claro exponente es la corona colgante sobre el trono.

Debajo de este rosetón/corona encontramos un casetón cuadrangular, que ocupa el lugar central de la cenefa recta que delimita el acceso al espacio absidado. Los elementos representados en este casetón han sido motivo de la extrañeza de los investigadores, ya que su sentido resulta evidente. Así, por ejemplo, ha servido a Hamilton para confirmar la cronología fundacional del yacimiento en el califato de al-Walīd I, hipótesis mantenida por este investigador desde sus primeros trabajos.<sup>10</sup>

La interpretación dada por Hamilton a los motivos representados en este casetón del mosaico está basada en la analogía entre éstos y la frecuencia de inscripciones musivas alusivas al patrono en las iglesias bizantinas, no en vano en Ḥirbet al-Mafjār fueron empleados operarios griegos, o muy probablemente maestros griegos, como se deduce de los graffiti griegos encontrados.<sup>11</sup> Por ello, Hamilton busca la interpretación del motivo como nombre cifrado de un califa omeya que sería el patrono de esta construcción. A nuestro juicio, esta hipótesis es todo un éxito científico, ya que ha podido asociar los elementos representados con el califa al-Walīd I (Walīd ibn Yazīd b. ʿAbd al-Malik b. Marwān), cuyo califato abarca los años 705 a 715 d.C.

<sup>10</sup> R. HAMILTON, "Who built Khirbat al-Mafjar?", *Levant* 1 (1969), pp.61-67; R. HAMILTON, "«Khirbat al-Mafjar»: The Bath Hall Reconsidered", *Levant* 10 (1978), pp. 126-138.

<sup>11</sup> Garth FOWDEN & Elizabeth Key FOWDEN, *Studies on Hellenism, Christianity and the Umayyads*, «Meletēmata» 37 (Atenas: National Hellenic research Foundation, 2004), p. 116. Debo este dato a J.P. Monferrer-Sala

Según Hamilton, el nombre estaría cifrado como emblema pictórico, incorporado como punto focal en el pavimento de mosaico de la sala de música. Este emblema comprendería tres elementos: un cuchillo, “una forma vegetal evidentemente femenina y embarazada”, y un “frondoso retoño” emergente desde el extremo inferior de aquélla.

Este autor ha comprobado que si bien como imagen literal esta composición es incomprensible, entendida como acertijo cifrado no resulta tan oscuro. Y así lo interpreta como un niño nacido de la imagen estilizada de una madre, flanqueada por el jeroglífico abstracto de su esposo, que estaría representado por el cuchillo. En nuestra opinión, la intuición de Hamilton es acertada, aunque creemos que no ha aclarado del todo los símbolos empleados.

La dificultad de su interpretación ya fue reconocida por Grabar, el cual dice textualmente que “no se ha encontrado ninguna explicación aceptable para esta extraña representación de una fruta y un cuchillo”.<sup>12</sup>

El sentido que da Hamilton a estos elementos de la composición del casetón es la de “recién nacido”, lo cual resolvería el acertijo, pues en árabe ese término se expresa como *al-walīd*, que coincide con el nombre del califa en cuestión.<sup>13</sup>

Obviamente, el dilema del enigma es el término *al-walīd*, aunque creemos que los símbolos disfrazan un sentido distinto al planteado por Hamilton. Una de las claves podemos encontrarla en la interpretación del término *walīd*, el cual pertenece al campo semántico de la fecundidad y la reproducción, por lo que la idea de un niño a punto de ser alumbrado parece lo más apropiado.<sup>14</sup>

Partiendo de este concepto los elementos representados en el emblema cifrado se nos muestran más claros y resultan más explícitos, tal como señalamos a continuación:

1. El cuchillo no posee un doble sentido, es lo que se representa, un cuchillo.
2. El brote vegetal puede tener un doble sentido, como elemento naciente y, por ello, nuevo, o bien como elemento que representa un cordón umbilical.

<sup>12</sup> O. GRABAR, *La formación del arte islámico* (Madrid, 1990), p. 187.

<sup>13</sup> R. HAMILTON, *Walid and his Friends*, pp.18-19.

<sup>14</sup> Una forma de ocultar lo evidente es hacer que el niño aparezca dentro de la bolsa, haciendo semejante el parto de un niño y el de animales con los que estaban familiarizados en la sociedad islámica de la época.

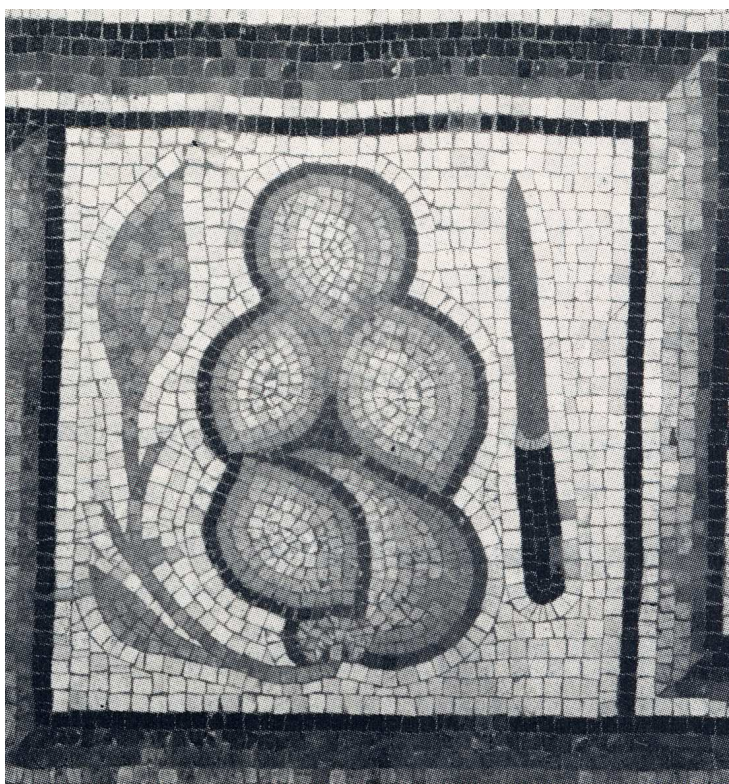
3. La forma bulbosa no es un elemento vegetal que representa a una madre, sino un auténtico niño nonato, que se halla dentro de la bolsa amniótica. Este niño se vislumbra a través de los volúmenes, aún sin desvelar: en la zona superior tendríamos el círculo de la cabeza, más abajo los hombros y en la zona inferior aparecería delimitada, casi perfectamente, la disposición alargada de las dos piernas.

Se trata, por lo tanto, de la representación de un nacimiento en el que un niño está a punto de aparecer, y junto al cual está situado el instrumento que ayudará a su alumbramiento, el cuchillo. El niño que nace, obviamente, recibe el nombre de *al-walīd*, cifrando de este modo el nombre del califa.

Este emblema cifrado logra, por tanto, mostrarnos una realidad que afecta a diversas culturas, el deseo consciente de los patronos de obras monumentales o de los soberanos constructores de perpetuar su propia memoria y la de sus realizaciones a través del tiempo. En este caso, el califa no se ha contentado con colocar una inscripción musiva, siguiendo el modelo de los obispos bizantinos dedicantes de iglesias, sino que ha lanzado un reto a sus contemporáneos y a los futuros visitantes de su sala de música, el enigma cifrado de su nombre, logrando no hacer evidente lo obvio.

El califa ha buscado, por tanto, el juego indirecto entre el observador y la información latente contenida en el jeroglífico. De este modo lo que podríamos calificar de “simbología onomástica” adquiere una doble función: crear un enigma a descifrar y, no menos importante que éste, sustituir la práctica epigráfica habitual.

De ser acertada nuestra propuesta de interpretación estaríamos antes un momento histórico en el que el califa se nos muestra como soberano que recoge y reelabora las tradiciones principescas sasánida y bizantina, y actúa como promotor de un lenguaje artístico que combina lo mejor de ambas tradiciones artísticas: los mosaicos, la arquitectura y la escultura en estuco.



Recibido / Received: 3/02/2007  
Informado / Reported: 21/10/2008  
Aceptado / Accepted: 07/05/2009